

古典派弦楽合奏曲ソナタ形式における呈示部と 再現部の構成の比較演奏分析

松 中 久 儀

The Study by the Comparative Method, Exposition with Recapitulation in the Classical String Ensemble

Hisanori MATSUNAKA

本論文は紀要40号「弦楽合奏曲とその演奏解釈」(IV)に引き続き、モーツァルト「アイネクライネナハトムジーク」Kv525 第1楽章の呈示部と再現部の構成に焦点をあてて演奏分析したものである。参考・引用資料もこれに同じく採用した。

76小節～131小節

再現部の演奏解釈は文字通り再現ということであるが、一方細部において両者に構成上の違いがあることに着眼し、両者の演奏方法の比較分析に焦点を絞ることとした。

1) 呈示部1小節と再現部76小節との比較

呈示部1小節の入りは、I st Vn, II Ind Vn に重音を用い、和音では基本形をなし充実した響きを備えているが、これに対し再現部では重音を用いず又和音では第5音省略の形で入っている。演奏もこの違いにポイントが置かれることになる。呈示部に対しすっきりした透明な響きをねらっている第5音省略形の効果的演奏法はvlaを除く声部のオクターブの8音の音色にかかってくる。音程に関しては細心の注意を払わなければならないが、運弓に際しても圧力を控え、弓のスピードからくる弦の響きを最大のポイントとすべきであろう。各奏者の弓のスピードは統一されることにつきる。

2) 呈示部22～27小節と再現部97～100小節との比較

小節数では呈示部が6小節、再現部は4小節である。この2小節の差は第2主題の調性の設

定の違いから生ずる経過措置 24, 25 小節の有無にあると考えられる。すなわち呈示部の第2主題(28小節～)はDdur, 再現部(101小節～)はGdurであるがこのため呈示部では25小節にg#を用い27小節をDdurのための属和音として導いているのに対し、再現部ではこの経過パッセージを施さないで100小節の和音をそのままGdurの属和音に設定しているということであろう。これらの和声進行から導き出された声部の違いは、呈示部の26, 27小節と再現部の99, 100小節に見られる。それは呈示部ではII Ind Vnがdivによって二声部を受け持っているのに対し、再現部ではこの内の一声部をvlaに担当させていること、又この終止においては呈示部が全声部の音域の跳躍をもってなされているのに対し、再現部ではvc, cbの声部は音域を変化させていない。演奏法ではこれらの構成上の観点から99小節ではII Ind Vnとvlaの下声部による3度の動きが内声部の連携プレーとして強調されて良いであろう。又100小節では27小節を分析した論(論文III)の他は加える要素はないと考える。このあと第2主題からコーダまでの呈示部との違いは再現部の主調がGdurで、音域が呈示部より4度高く又は5度低く設定されていること以外は殆ど新しい動きを見せていないが、細部では例えば106小節の3, 4拍目、120小節の3拍目～、123小節の1拍目に若干の違いがある。

3) 33小節3, 4拍目と再現部106小節3, 4拍目との比較

106小節の3拍目の下降のレガートはこのあとの音域を求めるための経過パッセージであり、Ist Vnの旋律としての意味は33小節（論文Ⅲ）での分析との関係を再度ひもとく必要がある。

4) 47小節と120小節との比較

120小節は呈示部に比べ意識的に音域を上げ、再現部の締めくくりにするための緊張感を高めようとしている。Ist Vnのe音はこの楽章ではむしろ全楽章でも最高音域である。この曲唯一のIVthポジションの登場である。Istポジション～IIIrdポジションを基本技術として音域の目安があったとされるこの時代の合奏曲のオーケストレーションからは、IVthポジションの採用はかなり意識的な作曲意図があったと推察出来るのである。ただこの作曲意図とスコアの間には本論文は一つの疑問を抱かざるをえない点がある。それは、呈示部（楽譜例a）と再現部（楽譜例b）を対照させた場合、再現部には統一性が見失われている箇所が存在することにある。

すなわち呈示部（楽譜例a）は3拍目がオクターブで音色音量が表現されるのに対し再現部（楽譜例b）では121小節が同じくd音のオクターブで書かれているものの120小節はe音の単音で書かれている。このようにスコアではちぐはぐさ、不統一性が表面化しているのであるが、これは何を意味しているのであろうか。本論文はここで二つの推論を立てることにした。一つは今日出版されているスコアの信憑性で、この場合、今後の研究者による解明を待ちたい。もう一つは、モーツァルトの意図がIVthポジションという技術に対する配慮にあったのではないかという考えである。ヴァイオリニストとしてのモーツァルトの才能は歴史が語っているところであり、奏法についてのあらゆる技術は自作のヴァイオリンコンチェルトなどで示されている。そのモーツァルトがこのポジションに対して殊の外、神経を使ったと考えるのは正しくないが、それはヴァイオリンに精通しているからこそこの曲を演奏する人々のことを前提として

The image displays two musical staves, (a) and (b), for comparison. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. Staff (a) is labeled '呈示部' (Exposition) and starts at measure 47. It features a first violin part with a trill (tr) on the first note, followed by a triplet of eighth notes, and a forte (f) dynamic. The piano part has a forte (f) dynamic. Staff (b) is labeled '再現部' (Recapitulation) and starts at measure 120. It also features a first violin part with a trill (tr) on the first note, followed by a triplet of eighth notes, and a forte (f) dynamic. The piano part has a forte (f) dynamic. The notation is identical for both staves, highlighting the comparison between the two sections.

いた、と考えるのが妥当であろう。当時のセレナードは娯楽的音楽で、それは超一流の合奏団もさることながらアマチュア色の濃い団体でも演奏されるであろうことが想定されているとすればこのレベルの合奏団の技術ではIV t h ポジションでのオクターブを求めることに難度がある、としたモーツァルトの親切な配慮として解釈可能である。この論が正統であれば、今日このパセージはオクターブで演奏されることが芸術的であることになる。

5) 呈示部 50 小節と再現部 123 小節との比較
50 小節では下降をたどっているのに対し、123 小節では分散和音的にd音を頂点にして盛り上がり、華やかさをかもし出し又、124 小節では呈示部に比べて音程の著しい隔たりを持って coda をにらんだ誇張された激しい動きを求めている。f の中でのアーティキュレーションの切れ味は頂点 d 音に目がけて鋭く蹴るような運弓がふさわしく、この動きのきっかけは 122 小節の 3, 4 拍目のスラーの結末で、弓をはねることから始めるべきであろう。いずれも Ist Vn, IIInd Vn の演奏法を論じたが、vla 以下は呈示部に対しことさら変化を加える必要はない。

6) 呈示部 51 小節と再現部 124 小節との比較
呈示部 51 小節に比べ再現部 124 小節は著しい音程の隔たりを持ったパセージとなり、その演奏効果は 1 拍目の裏拍からフレーズの開始であることを、呈示部の場合よりさらに意識した演奏が必然となり、それにはアクセントを持って発音されることがふさわしい。尚このフレーズ感は全声部足並みをそろえておくこととなる。

7) 呈示部 54, 55 小節と再現部 127~131 小節との比較

呈示部の終止のための 2 小節 (54, 55 小節) は再現部では 5 小節に引き延ばされしかも低音の拍の流れからは呈示部の 11 小節 (論文 I) で分析したアラブレイヴェの解釈がそのまま当てはまり、 $\frac{4}{4}$ 拍子の活発な流れの中にはさまれて一瞬であるが、このゆったりしたアラブレイ

ヴェの拍の流れは絶妙である。IIInd Vn 以下は呈示部の 12 小節や 54 小節で説明に該当する。ただ一声部 Ist Vn が殆どその生命を握っている。この 5 小節を更に細分すると 127, 129 小節はいわゆる“歌う”パセージ、128, 130 小節はリズムと音程の動きに焦点をあてた経過的パセージといえる。従って 127, 129 小節は p でありながらも Dst の矛らかな dolce トーンでたっぷりと歌い、128, 130 小節は正確な音程発音でしかもこれはあたかも 127, 129 小節のエコーのように pp が絶妙なアンサンブルとなろう。131 小節の 1 拍目 f は決して長すぎなく弓を一瞬弦にのせるような dolce が置かれたあと、完全なるポーズをもって 3 拍目の f はかなりのアクセントを持った早いスピードの運弓が全パートに統一されねばならない。それはあたかも 132 小節の重音のフレーズのアフタクトにあたるように演奏意識が持たれるであろう。尚この 3 拍目の f の扱いについては引用レコード演奏比較のところで再度後述する。


132 小節~137 小節

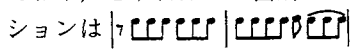
coda は呈示部の冒頭第 1 主題から導かれた音型で書かれており (注 1)、終止にふさわしい華やかさがすべてである。Ist Vn の分散和音によるパセージは上昇に向かって — が効果的である。IIInd Vn 以下の分割リズムは弓の量も加えながらその存在をかなり強調した方が激しさが増すはずである。それは 132 小節の 1 拍目にアクセントを用い、更に 133 小節の 4 拍目の属和音切替えにおいても同じようにアクセントを用いて Ist Vn の勢いを助長すべきである。尚、このような処理による中、低音のダイナミクスは Ist Vn のテーマを阻害するような心配もあろうが、旋律 (Ist Vn) 対分割リズム (中、低音) の対比的な構成はこの懸念を取り払ってくれるはずである。Ist Vn の 133 小節 3 拍目からの運弓は J が M の連続を 3 回繰り返すこともこの大げさなパセージでは許されるものであろうし、又 133 小節の 4 拍目に v を該当させ弓の交替を利用するのもそれなりに効果がある。前者は J

をひとつひとつ切り気味にし終止コードを強調するものであり、後者は♩3個を連続的な和弦の中で一気にまとめてしまう方法となる。136小節の低音のパセージは多少、弓をジャンプさせる音型であるが、しかしこのため発音が不明瞭にならないよう力強い*f*が表現されるような技術に終始すべきである。特に低い音域はこのための多くの技術負担を持っている。137小節の3、4拍目は最終パセージであるということで安易にテンポが緩まるきらいがあるが、オクターブの*g*音がすっきりとあくまでも*in tempo*で表現されるように留意すべきで、ともすると重音や分散和音のために多少乱れ気味な気配を呈していた運弓を、この2、3拍目で落ち着かせるといった技術が一方で必要かと考える。しかし、再度述べるがこのためにテンポがルバートされてしまうとこの終止のセンスが全く失われてしまう恐れがあり、細心の注意が必要である。とくに最終音3拍目が必要以上に長くなる心配もあり、これも低級なもので、決して美的にまとまらないであろう。ここでこれまで分析した呈示部と再現部の演奏方法をレコード、コンパクトディスクにより比較し更にその分析を深めたい。

レコードA

1 呈示部 33小節に比較させた再現部 106小節

本論文Ⅲ 219 pでの33小節の分析はI st Vnは33小節3拍目裏拍からをテーマとする論を一提案として解釈した。しかし105、106小節のI st Vnの演奏は保続音としてのパセージを106小節2拍目までとし、3拍目のの出だしを歌うように、すなわち3拍目の表拍のスラーの開始にテヌート気味な気分を持たせていることである。ソナタ形式の再現部は呈示部の全くのコピーではなく細部にわたって呈示部と比較すべき箇所が随所に見られるものであるが、しかし本論文が求めるフレージングはあくまで呈示部のそれに可能な限り解釈を近づけることを基本的考えとし

ており、とすればこの箇所のアーティキレーションはとして保続音とテーマの切り替えを呈示部のように106小節3拍目裏拍とするか、あるいはスコア通りのアーティキレーションを採用しながら106小節の2拍目裏拍からテーマに切り替えるという解釈も一提案たりうると考える。

2 呈示部 47小節と再現部 120小節の比較

このレコード演奏は本論文が分析したように120小節3拍目をスコア通りの単音でなく*e*音のオクターブでI st Vnが演奏している。今日の演奏は、この解釈が呈示部との形式を揃えることにおいて正統で、声部バランスや又120、121小節の2小節のまとまりとして統一され、自然な流れをもたらした美的である。

3 呈示部 50、51小節と再現部 122、123小節の比較

122、123小節のアーティキレーションはそのスタカート切れ味が魅力で、特に123小節の上昇のスタカート又本論文が指摘した、124小節の1拍目裏拍から改めてアクセント気味に開始される明瞭なパセージの識別がことさら強調され、きびきびした演奏となっている。

4 127～137小節

127小節から4小節のフレーズはI st Vnのテーマが浮き出るように他声部は控え目にその立場を守っている。このバランスがこの演奏の清潔さをもし出している。本論文が指摘したようなエコーの効果、すなわち127小節と128小節を表裏とする演出はことさらI st Vnに見受けられない。これは改めてここで施しをしなくとも128小節のクロマチックのパセージの下に他声部のハーモニーが排除され単旋律としての効果が助長されていることでエコー効果が示されているという解釈ともいえる。132小節からのエンディングはことさらシンフォニックな迫力をねらっているとは思えないが、中、低音のきざみは小気味よく分割され楽しい演奏となっている。I st

Vnの和弦は3個の音を殆ど同時に鳴り響かせるような運弓技術を採用し、アンサンブルとしての縦の線の中、低音に正確に揃えようという意図が伺われ、正統である。もち論このような和弦の処理では和弦の低弦の発音が不明瞭になりがちで、高音にその勢いが片寄る要素を必然としているが、幸いにして低弦のd音はIIInd Vnのきざみに表わされているので、聴く人の感覚にそれ程弱点としてとらえられないのかもしれない。最後のユニゾン ♪♪♪ はダイナミクスの増減なく、そのままの勢いで入り込んでいる。音色的にはvc, cbのg音の響きを主流にしたと思われる底力のあるユニゾンである。この場合無神経な演奏ではテンポに少なからずブレーキがかかるものだが、このレコードはそのきらいを全く感じさせないインテンポそのもののクリアなまとまりを一方で見せているが、これはこの団体の誇るべきアンサンブル技術の一つに違いない。

コンパクトディスクB (POCL-2130)

これまで使用してきたレコードBは損傷が激しく細部にわたって分析するには限界が生じてきた。再度このレコードの入手を試みたがすでに廃盤となっており、又もしかしたら本レコードがCDとして再度出版されているかもと調べてみたが該当するものがなかった。そこでレコードBに該当する別の団体の演奏録音を改めてこれに当てざるを得なくなった。ここで新しく掲げたカール・ミューヒンガー指揮、シュトゥットガルト室内オーケストラのCDは、これまで使用してきたコレギウム アウレム合奏団には近いテンポ、すなわちレコードA～Dの中で最も遅いテンポのものであり、これが比較分析するに適当であろうとして選択採用したことを付記しておく。

1 呈示部 33小節と再現部 106小節の比較

この演奏は33小節の3拍目からIst Vnが若干の盛り上がりを見せ、IIInd Vnからのテーマを引き継いでいるが、この継投策は

106小節にも符合している。すなわち106小節の3拍目のスラーの開始から同じようにIIInd Vnのテーマを引き継いでいる。逆にいえば本論文が論文(III) 32～34小節でIst VnとIIInd Vnのテーマに執ようにこだわりを持ったことに反論するが如く、単純明快な演奏で、逆にいえば106小節のアーティキュレーションの変化、すなわち106小節の3拍目からの切り替えが明瞭であり、この再現部に照らし合わせて呈示部のIst Vnのテーマの切り替えを同じようにa音の連続でありながらも33小節の3拍目からテーマとして新たな演奏心理を持たせているのであろうと解釈する。

2 呈示部 47小節と再現部 120小節の比較

120小節3拍目はスコア通り、単音e音で演奏されているのでここでは特に分析を要しない。


3 127～137小節

この演奏は本論文が論じたように127小節と128小節を又129小節と130小節をそれぞれ表裏として対照させ形式感をほのめかせている。従って127小節、129小節の ♪♪ はダイナミクスpでありながらも、たっぷりとうたい、128小節、130小節は軽く流れるように処理している。これはこのコンパクトディスクのテンポが他の演奏例に比べてゆっくりであるだけに、その表情はさらに豊かに感得され魅力的である。130小節以降はレコードAと比較して、特に取り上げなければならない要素は持っていない。強いて比較するならば137小節の ♪♪♪ の処理において3拍目すなわち本楽章の最終音はややもすると素気ないと思われるくらい短く計算されて終わっている。これがかえって強い印象、たとえば!?のような残存感をもたらしめている所が特徴である。恐らく、次の第2楽章、Andante pの演奏開始の印象をことさら考慮したことによるものであろう。なぜなら第1楽章から第2楽章へ入る楽章の切れ間は時間的に非常に短く、しかし第2楽章への入りがあまりにもス

ムーズに聴く人の心にdolceの優しさを一瞬のうちに与えてしまうのである。これは第1楽章の最終音のぶっさら棒ともいえる終わり方が、実はこの演奏心理の鍵を握っているといえる。ミューヒンガーの芸術的魅力を伺わせることができる箇所である。

コンパクトディスクC（FOOL-23036）レコードBに同じくレコードCは今回からCDに切り替えることとした。尚このCDは全く同じ団体（ネヴィル マリーナー指揮、アカデミー室内合奏団）の再録音であり、本論文の資料の差し換えとしてなんら問題ないことを付記しておく。

1 呈示部 33 小節と再現部 106 小節の比較

この演奏は本論文（論文Ⅲ）が論じたように、32小節からのI st Vnの保続音は33小節3拍目の表拍までで、3拍目の裏拍からIIInd Vnが引き継ぎ、テーマとしての切り替えを行っているのであり、そのことは33小節後半からのpoco crescにより証明されている演奏であった。従って再現部のこの小節に対応する105小節、106小節の演奏比較が興味の持たれる所である。残念ながら本論文が提出したようなアーティキュレーション、すなわちこの演奏の33小節に該当させるべく として105小節からのIIInd Vnのテーマを106小節の3拍目裏拍から引き継ぐ形として採用していなかった。それはIIInd Vnのフレーズの最終音である106小節の3拍目『をやや充実させた響きで処理し、このフレーズの処理の中に埋没させていくかのように、わずかにdecrescを用いているようである。さらに遡れば105小節の最初からこれを予感させるようにI st Vnの声部としての役割はバランス上絶妙で、明らかに呈示部との演奏解釈の違いをみせIIInd Vn中心に輪郭を前向きに出したと考えられるのである。いずれにせよテンポが今日的で軽快そのもので、流れるような演奏は聴くたびに新鮮さをもたらしてくれる名演である。

2 呈示部 47 小節と再現部 120 小節との比較

コンパクトディスクBに同じくスコア通りの演奏で、47小節がI st Vnのオクターブになっていることに対し120小節のI st Vnのe音をことさらこれに合わせてなにがしかの施しをしているとは考えられない演奏である。

3 呈示部 49, 50 小節と再現部 122, 123 小節の比較

呈示部のこの2小節に対し、再現部の2小節はcodaをにらんで上昇のバセージの盛り上がりをも充分表現しており華やかである。スタカート切れ味はcrescに導かれてとぎすまされている。

4 呈示部 51 小節と再現部 124 小節の比較

呈示部では51小節の1拍目裏拍、52小節の1拍目の裏拍がアクセント気味に開始され、バセージのくぎりを明確に処理したきびきびした演奏が特徴であったが、再現部の124, 125小節では特に124小節が音程の跳躍もあってことさらこれを強調し、codaに向けての前兆を示している。

5 呈示部 54, 55 小節と再現部 127～131 小節の比較

呈示部では54小節はpでありながら声部のバランスもあってふくやかな響きのあとに55小節のかわいい終止バセージを迎えたのであったが、再現部ではやや趣きを異にしている。確かに127小節は呈示部と同じようにdolceのやさしさに溶け込ませるようにI st Vnのテーマを処理しているが、128小節のI st Vn単独の声部としてのクロマチックではクリアな音程の発音を意識させややもすると127小節よりさらに積極的に出ている。本論文が解釈したように、確かに音楽は127小節と128小節又、129小節と130小節がそれぞれ表裏として対照させた演奏であるが、ダイナミクス的には又バセージの物理的な強さという観点から見れば表裏は裏表に逆転しているとさえ思える。このように表面的には逆転現象を起こしているにもかかわらず、音楽

が持つ拍の流れの強さを 127, 129 小節に内在させている演奏の素晴らしさは指揮者マリナーならではのものかもしれない。131 小節の 3 拍目 ♯ は決して長くならず本論文が指摘したように 132 小節からの呈示部の冒頭のテーマの再現に *f* のアフタクトがつけ加えられたようにこれをとらえていると考えられ、それは次に現れる 133 小節 4 拍目 ♯, 135 小節 4 拍目 ♯ がことさらその勢いが強調されていることからもうなずける。すなわち 4 拍目と次の小節の 1 拍目がドミナント、トニックのペアとして浮きばりにされるように連続されるべく分割リズムの内声が足並みをそろえて 4 拍目をさらに強調し、1 拍目のトニックを迎えていることに表わされているのである。このことから遡れば、131 小節の 3 拍目の ♯ は 127 小節からのフレーズと 132 小節の *f* のテーマのつながりの役目として単にそう入された 1 拍としてではなく、それは 131 小節の 3 拍目から coda が開始されることを証明していることになるのである。確かに 131 小節の 3 拍目の ♯ の *f* の解釈は論議を呼ぶ音に違いない。それは ♯ のそう入にもある。そこで次のような ♯ の位置を想定してみることもこの分析に効果的判断材料を与えてくれるであろう。それは 131 小節のリズムを a. | ♯ ♯ ♯ |, b. | ♯ ♯ ♯ ♯ | の a, b にしたてて演奏してみることである。結果はすぐに出されるであろう。つまり b の方が明らかに曲としての安定感、自然性があるということである。重ねていえばこの ♯ は coda の開始を意味しているということである。もち論 ♯ の位置からスコア通りの演奏では挿入的 1 拍の意味、つながりとしての 1 拍をねらっている面も確かに見え隠れして当然かと思われるが、しかし構成の本質を軽視した演奏では、この挿入的意味ばかりが強調された安易な *sf* がダイナミクスに採用された演奏が決して少なくないことを述べておく必要がある。それは *sf* でなく、*f*, すなわちこの *f* は 137 小節までを統一するダ

イナミクス *f* であることを改めてとらえておく必要がある。

レコード D

1 呈示部 33 小節と再現部 106 小節の比較

この演奏では再現部の 106 小節のスラーは特に *cresc* を用いての 3 拍目から I st vn が II nd Vn にとって代わって主導する構成を明確にしている。全体の流れはテンポの感じからもコンパクトディスク C の演奏に似ている要素が今後共引き継がれている。

2 呈示部 47 小節と再現部 120 小節の比較

120 小節が単音 *e* 音であるか、オクターブ *e* 音を重ねてあるのか、この演奏では判別困難である。しかし単音 *e* 音であればもっと研ぎ澄まされた音色がコンパクトディスク C の演奏のように表わされ则认为られるが、このレコード D では音色的に柔らかさを秘めていることが本著者の判断を迷わす原因になっているものと思う。

3 呈示部 49, 50 小節と再現部 122, 123 小節の比較

呈示部でもそうであったようにこの演奏は流れるテンポ感をことさら大切にしており、ダイナミクス変化やアーティキュレーション、パセージ感を前面に押すことを控えているように考えられる。従って 50 小節の下降のパセージと 123 小節の上昇のパセージの演奏比較をアンサンブルの具体的な違いとして意識的に表出していないように思われる。すなわち楽曲の構成上からくる音楽がそのまま中から自然に表わされることに重きを置いているといってよい演奏である。

4 呈示部 51 小節と再現部 124 小節の比較

3 で掲げた要素に等しく、改めて比較分析する要素を持っていないと考えられる。

5 呈示部 54, 55 小節と再現部 127~137 小節の比較

54 小節ではわずかに $\text{—} \text{—}$ が見受けられ、“歌う”というイメージがあったが、このイメージは再現部の 127 小節にそのまま引き

継がれている。そして本論文が分析したように Ist Vnは128小節と130小節を控え目にして、127小節や129小節と比較させ、この2小節間が前後エコーになるように演奏している。131小節3拍目からの *f* は137小節に向けて一気に前へ進むことに終始し、コンパクトディスクCのように4拍目と1拍目の終止コードをことさら強調しているとは思えない演奏である。

(注1) ディーター・レックスロート著、吉田雅夫監修、井本响二訳「モーツァルト アイネ・クライネ・ナハトムジーク 成立と分析」74 P『再現部の最終にコーダ(第132-137小節)がある。その終止的、総括的な効果は、上昇する3和音的な旋律の中に、この楽章の冒頭主題が含まれていることに基づいている。初めに戻ることによって章章の流れが閉じた

枠の中に収まることになる」より引用

引用レコード及びコンパクトディスク

レコードA ベルリン弦楽合奏団：RVC 2296

コンパクトディスクB シュトゥットガルト室内オーケストラ：POCL-2130

コンパクトディスクC アカディミー室内合奏団：FOOL-23036

レコードD バイヤール室内管弦楽団：ERX 2307

引用総譜（スコアー）

MOZART SERENADE(Eine Kleine Nachtmusik G-major K.V525；株式会社音楽之友社

引用文献・参考文献

ディーター・レックスロート著（井本响二訳）：モーツァルト アイネ・クライネ・ナハトムジーク／成立と分析；株式会社シンフォニア；1988年11月

ホルスト・ハイデン著（井本响二訳）：弦楽四重奏曲の演奏法；株式会社シンフォニア；1989年4月

SERENADE

Eine kleine Nachtmusik

小 夜 曲

ト 長 調

W. A. Mozart, K. V. 525

1756~1791

第 1 楽章

1 Allegro 5

I
Violin

II
Violin

Viola

Violoncello
Double Bass

10 11 13 15

16 (経過句) 18 20

tr *p* *sf* *p* *cresc.*

sf *p* *sf* *p* *cresc.*

sf *p* *sf* *p* *cresc.*

22(a) 24(b) 20 *V*

f *f* *f* *f*

(第2主題)

26 27 28 30

p *p* *p* *p*

31 32 35

System 1, measures 39-40. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 39 and 40 feature a complex texture with multiple trills (tr) and triplets (3) in the upper staves. The lower staves provide a steady accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

System 2, measures 43-44. Measures 43 and 44 continue the musical development. The upper staves show trills and triplets. The lower staves have a consistent accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

System 3, measures 47-50. Measures 47 and 50 feature trills and triplets. The lower staves have a consistent accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

System 4, measures 51-54. Measures 51 and 54 feature trills. The lower staves have a consistent accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

(小結尾)

56 60

f *p*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *btr*

70 72

f *p*

70

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 56 to 72. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). Trills are indicated by 'tr' and 'btr' (bass trill). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 56-60) shows a complex interplay of notes across all staves. The second system (measures 61-64) features prominent trills in the upper staves. The third system (measures 65-68) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 69-72) concludes the passage with a final cadence. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

74 76

First system of musical notation, measures 74-76. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measures 74 and 75 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 76 is marked with a forte (*f*) dynamic. A trill (*tr.*) is indicated above the first staff in measure 76. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

80

Second system of musical notation, measures 77-80. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measures 77 and 78 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 79 and 80 are marked with a forte (*f*) dynamic. A trill (*tr.*) is indicated above the first staff in measure 80. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, measures 81-84. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measures 81 and 82 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 83 and 84 are marked with a forte (*f*) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some trills.

86 90

Fourth system of musical notation, measures 85-90. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measures 85 and 86 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 87 and 88 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 89 and 90 are marked with a forte (*f*) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some trills.

93

sf *p* *tr* *sf* *p* *tr* *sf* *p*

97

cresc. *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

101

p *p* *p*

104 105

p *p* *p* *p*

System 110: Four staves of music. The top staff (treble clef) features a melody with trills (tr) and slurs. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment.

110

System 112: Four staves of music. The top staff (treble clef) features a melody with trills (tr) and slurs. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

112

System 116: Four staves of music. The top staff (treble clef) features a melody with trills (tr) and slurs. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano).

116

System 120: Four staves of music. The top staff (treble clef) features a melody with trills (tr) and slurs. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur.

120

120

122 123

Four staves of music. The top two staves (treble clef) feature melodic lines with trills (tr) and slurs. The bottom two staves (bass clef) provide a steady accompaniment with eighth-note patterns.

127

Four staves of music. Measures 127-130. The top two staves have melodic lines with trills (tr) and slurs. The bottom two staves have a more active accompaniment, with some measures marked with a piano (p) dynamic.

131 132

Four staves of music. Measures 131-132. The top two staves show melodic lines with slurs. The bottom two staves have a steady accompaniment with eighth-note patterns.

136

Four staves of music. Measures 136-140. The top two staves have melodic lines with slurs. The bottom two staves have a steady accompaniment with eighth-note patterns.